



Reproducción de dibujo de Ogwa (artista chamacoco). Tiza sobre pared
Foto: Emanuel Cantero.

Curar el pasado: teoría, curaduría y diálogo en una muestra de arte indígena contemporáneo del Gran Chaco Gualamba

To cure the past: theory, curatorship and dialogue in a contemporary indigenous art exhibition of the Gran Chaco Gualamba

Curar o passado: teoria, curadoria e diálogo em uma exposição de arte indígena contemporânea do Gran Chaco Gualamba

Emanuel Cantero

Instituto de Investigaciones Geohistóricas, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas, Universidad Nacional del Nordeste; Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)
yo.emacantero@gmail.com

Este trabajo forma parte de las labores de investigación realizadas para la obtención del doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

doi:10.11144/Javeriana.mys22-44.cptc

Resumen

Este artículo es una respuesta a la exposición de arte indígena contemporáneo «Gran Chaco Gualamba. Arte, Cosmovisión, Soberanía» (Chaco, Argentina; julio de 2013). Sin desviarse de los propios objetivos de la muestra, este texto problematiza la práctica curatorial como una forma de presentar la producción artística de las poblaciones originarias como artefactos significantes íntimamente enlazados con sus formas de vida comunitaria –y no meramente obras de arte autónomas y asepticas de toda función social–. Contrastando las definiciones del equipo de curadoras, el corpus de obras expuestas y el discurso de pobladores originarios, se muestra que este intento por recuperar el nexo orgánico entre arte, cosmovisiones y vida en comunidad resulta trunco, dado que los propios pobladores originarios consideran esta vinculación como una circunstancia históricamente pretérita, previa a los procesos de colonización. Por último, se mapean las luchas presentes de las comunidades que, a falta de ese pasado armonioso, plantean su identidad como una resistencia necesaria para un futuro mejor.

Abstract

This work is a response to a contemporary indigenous art exhibition titled «Gran Chaco Gualamba - Arte, Cosmovisión, Soberanía» (Chaco, Argentina; July 2013). Consistent with the purposes of this exhibition, the article problematizes curatorial practice as a way to present the artistic production of the indigenous populations as significant artifacts intimately involved in the daily community life, and not merely as autonomous artistic objects with no social function. By contrasting the definitions provided by the curatorial team, the corpus of artworks exhibited and the native peoples' speech, the article shows how the exhibit fails to recover the link between art, cosmovisions and community life because the native populations themselves consider these three spheres as an outdated historical circumstance, previous to the colonization processes. Finally, the current struggles of the communities are mapped which, in the absence of that harmonious past, pose their identity as a necessary resistance for a better future.

Resumo

Este artigo é uma resposta à exposição de arte indígena contemporânea «Gran Chaco Gualamba. Arte, Cosmovisão, Soberania» (Chaco, Argentina; julho de 2013). Sem se desviar dos próprios objetivos da exposição, o texto problematiza a prática curatorial como forma de apresentar a produção artística das populações originárias como artefatos significantes intimamente enlazados com suas formas de vida comunitária –e não apenas obras de arte autónomas e assépticas de toda função social–. Contrastando as definições da equipe de curadoras, o corpus de obras expostas e o discurso de povoadores originários, é evidente que essa tentativa por recuperar a ligação orgânica entre arte, cosmovisões e vida em comunidade resulta interrompido, dado que os próprios povoadores originários acham esta ligação como uma circunstância historicamente pretérita, previa aos processos de colonização. Por fim, são mapeadas as lutas presentes das comunidades que, por falta desse passado harmonioso, colocam a suas identidades como resistência necessária para um futuro melhor.

Palabras clave

arte indígena; arte contemporáneo; curaduría; cosmovisiones; identidad

Keywords

indigenous art; contemporary art; curatorship; cosmovisions; identity

Palavras-chave

arte indígena; arte contemporânea; curadoria; cosmovisões; identidade



«El problema del arte en América Latina es el problema de su vida política, social y económica. Se trata de la misma alternancia amarga entre luz y sombra, la misma reversión de lo que nos parece real y firme y nos infunde placer, por el sentimiento de lo tenebroso y una realidad amorfa y sombría. Y es que hay una angustia original que sostiene lo perfecto y suprime lo imperfecto, y que regula las apetencias de tal modo que lo sombrío y tenebroso sea desplazado a un segundo plano. Y ello más que nada en función de una urgente apetencia que prefiere lo hecho a lo amorfo. América es la tierra de las cosas absolutamente hechas y, para amparar este criterio, se cobija detrás de antiguos mitos de represión, revitalizando, por ejemplo, una moral y un estoicismo que ya fueron abandonados en su significación absoluta por Occidente. En el fondo se trata de una cultura vieja que se replantea problemas absolutamente nuevos, solucionándolos por el lado del mito».

Rodolfo Kusch¹

«Gran Chaco Gualamba. Arte, Cosmovisión, Soberanía» (en adelante GCG) fue una propuesta curatorial, expográfica y dialógica llevada a cabo en la Casa de las Culturas de Resistencia (Chaco, Argentina), entre julio y agosto de 2013.² La muestra fue conformada a partir de producciones de arte indígena contemporáneas de la región geográfica-cultural de la que toma su nombre. El presente artículo mapea las continuidades, intermitencias y lagunas entre tres dimensiones articuladas por la curaduría de GCG: la problematización teórica de la utilización de la categoría «arte» para caracterizar producciones estéticas indígenas; una determinada retórica expositiva de «arte indígena contemporáneo»; y un panel que abrió el diálogo con representantes de las poblaciones originarias.

La perspectiva teórico-metodológica adoptada coincide con el planteo de Mitchell al definir el quehacer epistémico de los estudios visuales como un área interdisciplinar abocada a sumar al estudio de las imágenes (en este caso las obras) y los medios donde se inscriben (en este caso el museo), las prácticas que conforman modos de ver y de mostrar determinados

imaginarios sociales.³ En el marco de una crítica de las relaciones entre autonomía artística y vida cotidiana,⁴ revisaremos estas imágenes y miradas sobre el «arte, cosmovisión y soberanía» de los pueblos indígenas, a partir del contraste entre la poiesis curatorial y expográfica que orientó esta muestra y las definiciones defendidas por los propios representantes de las comunidades originarias.⁵

Asimismo, nuestras indagaciones se encuentran próximas a las críticas del museo como espacio arquitectónico e institución museal fundamental en la historia de las relaciones entre historia, arte y etnografía en Occidente; críticas que han sido realizadas en términos de exotización de la otredad,⁶ enfocadas, por lo general, en las relaciones entre historia natural y etnografía,⁷ o bien, como lo hace Duncan,⁸ que muestran las estructuras rituales mediante las cuales el museo ayudó a estetizar pedagógicamente los procesos de civilización/dominación de las culturas no-occidentales. Nuestro objetivo es arriesgar un análisis que, apegándose a los propios y expresos fines de GCG, se enfoque y problematice la práctica curatorial como una *forma de ver y mostrar* la producción artística de las poblaciones originarias en tanto artefactos significativos que nos refieren a formas de vida comunitaria, y no meramente como objetos-obras de arte autónomos y asépticos de toda función social.

1 Rodolfo Kusch, «Anotaciones para una estética de lo americano», *El perseguidor. Revista de Letras*, n.º 10 (2002): 67-70.

2 Declarada de Interés Nacional por la Honorable Cámara de Diputados de la Nación (6197-D-2013).

3 William J.T Mitchell, «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual», *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n.º 1 (2003): 25.

4 Ana María Guasch, «Doce reglas para una nueva academia: la nueva historia del arte y los estudios visuales», en *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, ed. José Luis Brea (Madrid: Akal, 2005), 60.

5 Adriana Almada, «La curatoría como poiesis. Sobre una práctica de bordes inciertos», en *Escrituras en tránsito*, comp. Ticio Escobar (Asunción: Centro de Artes Visuales, Museo del Barro, 2008), 7.

6 María Dolores Jiménez Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos* (Madrid: Cátedra, 2014), 106.

7 Peter Mason, «Un paseo por el patio de recuerdos del Museoazul de las Islas de Chiloé», en *Un almuerzo desnudo: Ensayos en cultura material, representación y experiencia poética*, ed. Francisco Gallardo y Daniel Quiroz (Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2008), 81-91.

8 Carol Duncan, *Rituales de civilización* (Murcia: Nausicaá, 2007), 43.

El análisis procederá contrastando las definiciones del equipo de curadoras, con el montaje del corpus de obras seleccionadas y el «Panel de Cosmovisión Indígena». Tal como se revisará, GCG se conformó como una muestra que buscaba desapegarse de la concepción «occidental» de obra de arte autónoma, y recuperar el vínculo entre «arte, cosmovisiones y vida en comunidad». Sin embargo, según la lectura que aquí proponemos, este objetivo resultó trunco dado que el vínculo orgánico entre estas tres esferas es considerado por las propias poblaciones como propio de un momento históricamente pretérito, previo a los procesos de colonización, y porque tales poblaciones reivindican para su presente un reconocimiento que pase de lo meramente escrito y reconocido al territorio de las soluciones prácticas y directamente implicadas con su vida cotidiana contemporánea. Un presente que, como ausencia de un pasado armonioso, se plantea como resistencia necesaria para un futuro distinto –mejor–.

Marco curatorial

Una de las características más interesantes de la propuesta de GCG fueron sus «Sesiones teóricas», un espacio de disertación orientado a definir las principales categorías que acotaron la muestra: arte, cosmovisión, soberanía. Junto a las opiniones allí vertidas, los textos del catálogo de muestra y las referencias eruditas que allí figuran, dan cuenta de la problematización del uso de la categoría occidental de «arte» y las posibilidades de usarla para calificar como «artístico» al corpus de obras que conformaron la muestra (y en general, a las producciones estéticas de poblaciones no-occidentales).

La labor conceptual de GCG –su perspectiva curatorial– asume una postura crítica respecto del carácter autónomo del arte occidental, la preeminencia del autor individual y las obras creadas exclusivamente para el goce de un público especializado. Luego, diferenciándolas de esta primera definición, se caracteriza a las producciones artísticas indígenas como una síntesis de los significados condensados de

las cosmovisiones colectivas y la función vital que cumplen en la cotidianidad de las comunidades, que funcionan como operadores-catalizadores de los vínculos identitarios. Una redefinición en la que forma estética, función social y cosmogonía indígena coinciden orgánicamente. Finalmente, esto permite fundamentar la labor curatorial de GCG como un intento de pensar y exhibir obras que desde el presente y según esta lógica occidental se muestran «soberanas» respecto a las formas occidentales de producción y valoración artísticas.

El autor más referido en los textos del catálogo de la muestra es Ticio Escobar. El esquema esbozado arriba coincide con la definición de «arte popular» que el autor propone (la cual engloba a sectores urbanos marginales, campesinos e indígenas), modalidad del quehacer artístico con un carácter «diferente» respecto del arte occidental. Un arte que, como diferencia, no aísla formas ni objetos, y se desliga de la relación aurática con el original y de su función autoral asociada, para apoyarse –en cambio– en su función social y comunitaria. Diferencia que coincidiría en GCG con el quehacer artístico indígena, que mediante sus formas estéticas afirma su identidad, su cosmogonía y su historia; diferencia fundamental respecto de la concepción occidental y hegemónica de arte.⁹ Asumir estas divergencias interculturales sería uno de los pilares de la vida política de una nación.¹⁰ Una reivindicación de «identidades diferentes», que a su vez debe estar acompañada por políticas estatales que las reconozcan como tal y las integren a la vida de la sociedad civil, regulada por el Derecho y la red institucional del Estado.

En el mismo catálogo, encontramos un texto de Escobar tomado de otra muestra que realizara ese mismo año en el Centro Cultural Juan de Salazar (Paraguay): *Tekoporã. Los mundos posibles*.¹¹ La inclusión de esta cita puede interpretarse

9 Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo* (Buenos Aires: Ariel, 2014), 29.

10 *Catálogo de «Gran Chaco Gualamba: arte, cosmovisión, soberanía»* (Resistencia: Casa de las Culturas, 2013), 9-10.

11 *Catálogo de «Tekoporã. Los mundos posibles»* (Asunción: Centro Cultural de España Juan de Zalazar, 2013).

como una «proyección ideal» del concepto de «*tekoporã*»,¹² como clave de lectura y curaduría de otras muestras de arte indígena en la región del Chaco paraguayo. Una noción propia de las cosmovisiones guaraníes que expresa la inseparable ligazón de las producciones estéticas y las formas vitales-significantes de la comunidad:

Esta muestra asume, por eso, una toma de posición: la solidaridad de ciertos sectores de la sociedad nacional con los derechos étnicos y una apuesta al futuro de culturas vulnerables pero expectantes siempre de horizontes abiertos. [...] La muestra subraya el concepto del *tekoporã*, la dimensión ética del «buen vivir» de los guaraníes, para proyectarlo idealmente a todas las otras etnias e imaginar, así, qué de sustentable y posible sobrevive en las culturas indígenas a pesar de todas las postergaciones, opresiones y saqueos [...] la idea del *tekoporã* argumenta no sólo el derecho de los pueblos diferentes a ser incluidos en la escena pública, sino la posibilidad que tiene nuestra cultura de enriquecerse con figuras revitalizadoras: en tiempos de crisis y desesperanza que nublan el panorama de occidente, las sociedades indígenas pueden hacer entrever señales de resistencia, indicios obstinados del lugar de la promesa.¹³

La curaduría de GCG, al igual que la de *Tekoporã*, se apoya en la noción del «Buen Vivir» como fórmula sintética de las cosmovisiones de las comunidades originarias, que se propone como una modalidad de exposición y diálogo con estas formas diferentes del quehacer artístico. En los otros dos textos que conforman el catálogo de GCG es posible detectar esta continuidad con la propuesta teórica de Ticio Escobar, citado textualmente en varias ocasiones. Por ejemplo, en las palabras de sus curadoras, Cecilia Ivancovich y Tati Cabral:

Planteamos esta exposición como un pequeño panorama del arte indígena contemporáneo del Gran Chaco Gualamba, en donde las divisiones y categorías utilizadas por las culturas occidentales no son entendidas como tales. [Si] se habla de arte indígena o primitivo como cosas del pasado, se genera una negación del hoy, de un presente. [...] Conceptos como «el buen vivir», es decir, la conciencia de la armonía de vida y el respeto al medio ambiente son valores no sólo manejados sino también preservados por estas comunidades desde una visión que para la vorágine occidental pueden leerse como una rebelión silenciosa, pero que por suerte parte de este sector

dominante ya comienza a entender desde el propio padecimiento de su accionar. Estas comunidades que históricamente comprenden el concepto de límites geográficos desde una perspectiva vital y por ende dinámica donde la belleza de la naturaleza es absolutamente sinérgica con sus obras y sus vivencias vive y obra en consecuencia. Es decir, sin categorizaciones estancas que devienen en una polarización del conocimiento.¹⁴

En este mismo sentido se expresa la antropóloga social Elizabeth Bergallo, quien además de asesorar académicamente a las curadoras nos ofrece en el Catálogo una contextualización del «Arte Indígena del Gran Chaco»:

El arte y la cosmovisión, el Buen Vivir, están inseparablemente ligados a la noción de territorio. El «territorio» en la cosmovisión indígena comprende la totalidad del hábitat que los pueblos originarios tradicionalmente ocupan de uno u otro modo y al que atribuyen diversas significaciones [...] incluye no sólo sus bienes naturales (el monte, el suelo, el río, etc.) sino también los procesos históricos, los espacios rituales en los que están imbricadas las expresiones estéticas y la cosmovisión que relaciona inextricablemente todas estas dimensiones. [...] La cultura en determinadas cosmovisiones es, en un sentido profundo, un nexo vital. [...] El reconocimiento del sentido de estas otras formas estéticas y expresiones, su poder simbólico creador, su capacidad de transmisión y de síntesis de saberes a veces milenarios, y de posibilitar el acceso a otros modos de conocimiento, contribuye a apoyar las reivindicaciones que hacen los pueblos de su autodeterminación. Nos permite por otra parte intuir otros modos de concebir el mundo, y otras salidas, que posibiliten resistir el capitalismo depredador y su racionalismo instrumental.¹⁵

Tal como señalan Roberto Amigo¹⁶ y Nelly Richards,¹⁷ el propio Escobar desde sus inicios se mostró cuidadoso en el uso transcultural de nociones teóricas de las tradiciones intelectuales occidentales y evitó rigurosamente esencializar la identidad de sectores subalternos –en este caso las poblaciones indígenas–. Cabe entonces preguntarse por la validez de transposlar la noción *tekoporã* tomada de una exposición realizada en el Paraguay –curada por el propio

12 Catálogo de «Gran Chaco Gualamba», 10.

13 Catálogo de «Gran Chaco Gualamba», 10-11.

14 Catálogo de «Gran Chaco Gualamba», 6-7.

15 Catálogo de «Gran Chaco Gualamba», 15-20.

16 Roberto Amigo, «Prólogo a la segunda edición», en *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Ticio Escobar (Buenos Aires: Ariel, 2014), 10.

17 Nelly Richard, «Categorías impuras y definiciones en suspenso», en *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Ticio Escobar (Buenos Aires: Ariel, 2014), 18.

Escobar— a esta otra experiencia de arte contemporáneo que fue GCG, gestionada por otros actores en un contexto institucional, cultural y político bastante diferente. ¿Qué similitudes y qué diferencias, tanto en sentido identitario como estético, justifican esta traspolación conceptual de una muestra a otra? En el catálogo de muestra no es posible hallar una respuesta a este interrogante.

Además de este breve digesto académico-curatorial, podemos destacar lo dicho durante las «Sesiones teóricas» organizadas en el auditorio de la Casa de las Culturas, ubicada en la planta superior del espacio de la muestra GCG (Museo René Brusau, Resistencia, Chaco). Si bien en las mismas iba a participar el propio Ticio Escobar, finalmente los organizadores no contaron con su presencia, disertando en su lugar la arqueóloga y activista Florencia Kusch. Esta última se expresó en términos muy próximos a los revisados:

El concepto de arte es bastante limitado para expresar la gran complejidad de este tipo de representaciones materiales, porque se refiere a una versión muy occidental de la producción plástica humana, se refiere simplemente a aquellos objetos bellos ideados para ser vistos sin función aparente; y aquello que funciona en algún contexto de uso, que tiene una utilidad para los cultores del gran arte sería algo así como artesanía. Ambos conceptos están haciendo agua, pero es lo que tenemos, y los usamos... y esta es una muestra de arte indígena, es una muestra de las máximas expresiones de cada comunidad, de un conjunto de productos materiales vinculados al hacer de una comunidad y hechos en comunidad, otra diferencia de lo que es el gran arte: la posibilidad de reconocerse la comunidad entera en un objeto, en su presentación, en su iconografía. Eso es algo que identifica en general el arte no-occidental. Esta muestra está representando a todas esas comunidades que resisten desde la cultura, fundamentalmente. Resistir desde la cultura es resistir desde un modo de ser, no es solamente resistir desde la estética de un objeto. Es resistir desde una forma de vida diferente, comunitaria, en la que todos se reconocen en las decisiones de la comunidad. Estos objetos tienen una carga de significado muy fuerte, tanto los pasados como los presentes, porque nos están informando de esa forma comunitaria de entender la vida.¹⁸

18 Florencia Kusch, Disertación realizada en las «Sesiones teóricas» de «Gran Chaco Gualamba: arte, cosmovisión, soberanía». Registro del autor, Auditorio de la Casa de las Culturas de Resistencia, 29 de agosto de 2013.

Como puede desprenderse de este fragmento, Florencia Kusch se ocupa de definir las principales características del arte indígena y sus vínculos con las cosmovisiones de las comunidades. Sin embargo, nada dice respecto del tercer eje: soberanía. En el texto de las curadoras, la inclusión de esta última categoría en una pregunta retórica apenas la insinúa como la posibilidad de los «artistas populares» de superar la categoría estanca de «arte culto» y producir un arte que «supera los prototipos, plantea cosmovisiones y que son capaces de defender estética y culturalmente».¹⁹ Por su parte, intentando superar teóricamente el mito de la Nación,²⁰ Escobar defiende un enfoque de derechos humanos, pero sin recurrir el término «soberanía» en esta tarea.²¹ En el caso de Elizabeth Bergallo, sí encontramos una referencia a este eje, pues al hablar de la «violación de las soberanías territoriales» sufrida por las comunidades durante el proceso de colonización,²² remarca el carácter eminentemente territorial de esta noción:

Para hablar del «arte» en los pueblos indígenas del Gran Chaco, es necesario tener presente siempre el concepto de «territorio», en cuanto expresa el universo en el cual toda manifestación estética tiene sentido, dentro de determinados paradigmas gnoseológicos y cosmológicos. Tampoco se puede disociar el concepto de Territorio del concepto de Soberanía, si se pierde el territorio se disuelve aquello que da sentido a la vida de los pueblos, y la cultura es el nexo vital.²³

«Soberanía» es entendida por Bergallo en un sentido territorial: sin la propiedad del territorio no es posible la existencia de ese nexo vital que es la cultura, substrato signifiante y gnoseológico del cual las manifestaciones estéticas toman su sentido. Esto coincide —ahora sí— con la definición del territorio que propone Ticio Escobar como unidad de la tierra y las «constelaciones de sentido» que «habilita efectivamente [a los pueblos originarios] un sitio para el desarrollo de sus particulares formas de vivir, crear,

19 *Catálogo de «Gran Chaco Gualamba»*, 7.

20 Richard, *Categorías impuras*, 15-16.

21 Aunque sí esgrime una defensa de los derechos cívicos en el sentido de garantías de la autodeterminación política y económica y la participación en la institucionalidad pública.

22 *Catálogo de «Gran Chaco Gualamba»*, 17.

23 *Catálogo de «Gran Chaco Gualamba»*, 20.

creer y crecer colectivamente».²⁴ De acuerdo a esta definición, sin una vinculación territorial entre las cosmovisiones y las manifestaciones estéticas —es decir, con la pérdida de su *soberanía*— el arte indígena se ve vaciado de su función comunitaria original. O al menos esa es la definición que podemos reconstruir a partir del discurso escrito de los curadores de GCG.

Tal como expresamos más arriba, este esquema teórico se muestra coherente respecto del objetivo curatorial que se propone la muestra: utilizar la categoría «arte» en la interpretación de los objetos estéticos producidos por comunidades indígenas contemporáneas, como una vía para recuperar los nexos vitales-territoriales aunados en los significados, rituales y prácticas centrales (cosmovisiones cuyo núcleo neural es el «Buen Vivir»). Esto nos permite como espectadores occidentales tomar contacto con formas alternativas de resistencia a la violación de la soberanía de las comunidades, reforzando dialógicamente los vínculos entre formas culturales diferentes.

Veamos ahora cómo se expresó este marco teórico en su propuesta expográfica.

Arte indígena

La expografía de GCG (entendida como la exposición de obras a partir de un guion apoyado en su concepto curatorial)²⁵ se conformó con diversos textos, objetos e instalaciones seleccionados y montados por las curadoras. Tarea en la cual contaron además con la ayuda de algunos integrantes de las comunidades originarias que se sumaron al proyecto: participaron artistas de las etnias Moqoit, Qom, Nivaclé, Pilagá, Vilela, Chamacoco y Wichi.²⁶ Una diversidad de comunidades representadas en cerámicas, tejidos, textos, dibujos, citas y otros objetos que, más allá de sus discontinuidades formales y materiales, daba cuenta de un montaje conformado a partir de un guion curatorial razonado que expresaba en su recorrido visual las propuestas conceptuales arriba revisadas.

El espacio expositivo se conformó mediante la contraposición de niveles espaciales, demarcados por diferentes componentes formales y técnicos. Las paredes se encontraban pintadas de rojo tierra, y contrastaban fuertemente con paneles de lona azul colgados en el techo, paralelos al piso. A un nivel bajo-medio, encontrábamos obras dispuestas sobre paneles en el centro de la sala, junto a vitrinas con diversos textos y objetos personales. En los retazos de lona azul que colgaban del techo se encontraban impresas diversas citas, con sus respectivas referencias de autoría, pertenecientes a mitos de origen indígena y fragmentos de estudios académicos sobre sus cosmovisiones. Este contraste funcionaba como alegoría de la separación de los territorios de la tierra y el espacio celestial, fundamental para las cosmovisiones indígenas. Siguiendo las apreciaciones de Bergallo respecto al «especial significado de poder» que el color rojo representa en las cosmovisiones indígenas, su predominancia sobre el azul —tanto en el espacio expositivo como en la folletería— buscaba representar el empoderamiento del espacio, en el contenido y las obras exhibidas, por parte de las propias comunidades indígenas.

A nivel expográfico, la contraposición entre las citas que figuraban en el techo y las obras del nivel medio es consecuente con el vínculo entre cosmovisiones y producciones artísticas que la muestra problematizaba teóricamente. En clave platónica, podríamos decir que el intento era mostrar cómo la diversidad de obras «participaban» de las ideas que conformaban las cosmovisiones indígenas. O bien, de acuerdo a las palabras citadas de Bergallo, el corpus de obras era la «manifestación estética» de los «sentidos cosmológicos», expresados en las citas del techo. Sin embargo, cabe preguntarse en qué medida este «conjunto de productos materiales» sigue vinculado «al hacer de una comunidad y hechos en comunidad», una vez que ha sido retirado de su «contexto de uso»²⁷ y encontrar un nuevo significado por su posición dentro de un guion curatorial, en un espacio museal-expositivo.

Tal como señala Schaeffer, una «buena museificación cognitiva» no subsana los efectos de descontextualización y desfuncionalización propios de esta clase de operatorias museales. Efectos

²⁴ Catálogo de «Gran Chaco Gualamba», 16.

²⁵ Distinción propuesta por Ticio Escobar. Catálogo de «Gran Chaco Gualamba», 12.

²⁶ Catálogo de «Gran Chaco Gualamba», 3-4.

²⁷ Kusch, *Disertación*.

entre los cuales quizá el más notable sea la neutralización de aquellas propiedades relacionales y vitales con las cuales se encontraba investido en su contexto original de uso y funcionamiento.²⁸ Si GCG «hace agua» en su intento por superar la museificación estetizante, esto se debe a que sus prácticas de apropiación, exposición y curaduría siguen sin diferenciarse sustancialmente del proceder de la etnografía clásica de corte imperialista y colonialista.²⁹ La museificación de las producciones estéticas indígenas –buena o mala, estetizante o cognitiva– no subsana de ninguna manera el hecho de que estas obras sean desvinculadas de sus contextos cotidianos y vitales de las comunidades donde fueron producidas, dejando apenas intacto el vínculo semiótico que une los sentidos representados en las obras con los contenidos en las cosmovisiones.

El corpus de la muestra fue conformado con numerosos dibujos –tanto enmarcados como inscriptos en las propias paredes con tiza blanca–, escritos, documentos, artesanías, cerámicas, esculturas y toda una diversidad de objetos-producciones estéticas. El carácter ecléctico de esta selección coincide de modo coherente con la tarea asumida en el marco teórico –a saber, tensionar la concepción occidental de las «bellas artes» a partir de la exhibición de producciones artísticas indígenas–. Esta puesta en tensión puede ser señalada en primer lugar por el contraste que observamos entre la dimensión de lo significado –el concepto de «Buen Vivir»– y la heterogeneidad de soportes, técnicas y disciplinas que conformaban la muestra. Proponemos los siguientes ejemplos.



Figura 1.
Osvaldo Pitoé. *Sin título*. Tinta sobre papel office
Foto: Emanuel Cantero.

28 Jean-Marie Schaeffer, *Arte, objetos, ficción, cuerpo* (Buenos Aires: Biblos, 2012), 60-61.

29 Schaeffer, *Arte, objetos*, 62-63.



Figura 2.
Reproducción de dibujo de Ogwa (artista chamacoco). Tiza sobre pared
Foto: Emanuel Cantero.



Figura 3.
Testimonio Guaraní. Televisor con presentación de imágenes
Foto: Emanuel Cantero.

Desde el nivel del significado, en estas tres obras (figuras 1, 2 y 3) observamos representadas situaciones y actividades propias de la vida de las comunidades originarias: danzas, rituales, cuerpos unidos en la comunidad del espacio pictórico. Índices formales del contenido conceptual asociado al «Buen Vivir», núcleo neurálgico del marco curatorial de GCG. Reforzando este sentido, en ninguno de los tres casos encontramos indicación de autoría alguna. Sin embargo, más allá de encontrarse suspendidos en su vitalidad y nivelados poéticamente por la actividad del aparato museal,³⁰ cada imagen aparece en diferentes superficies de inscripción estética que trastocan y desestabilizan su acepción ontológica.

El primer dibujo de la serie –dibujo en tinta– se encuentra acotado por un marco tipo cajón

que coincide con la materialidad propia del dispositivo pictórico tradicional, al que con justicia podemos llamar «cuadro». La siguiente obra –dibujo en tiza– aparece inscripta directamente sobre las paredes del propio espacio; una obra producida por un artista indígena en el propio espacio que trastoca la noción de objeto artístico tradicional al presentarse materialmente efímera. En cuanto a la última obra, su densidad ontológica va marcada por un dispositivo de reproducción técnica: un televisor que reproducía un *slideshow* de fotos de obras no expuestas allí y cuya autoría y presencia nos es acaso inaccesible. Esta tensión entre continuidad en categorías teóricas y contenido semántico de las obras y multiplicación de sus superficies, es asimismo replicada en el resto de las obras expuestas.

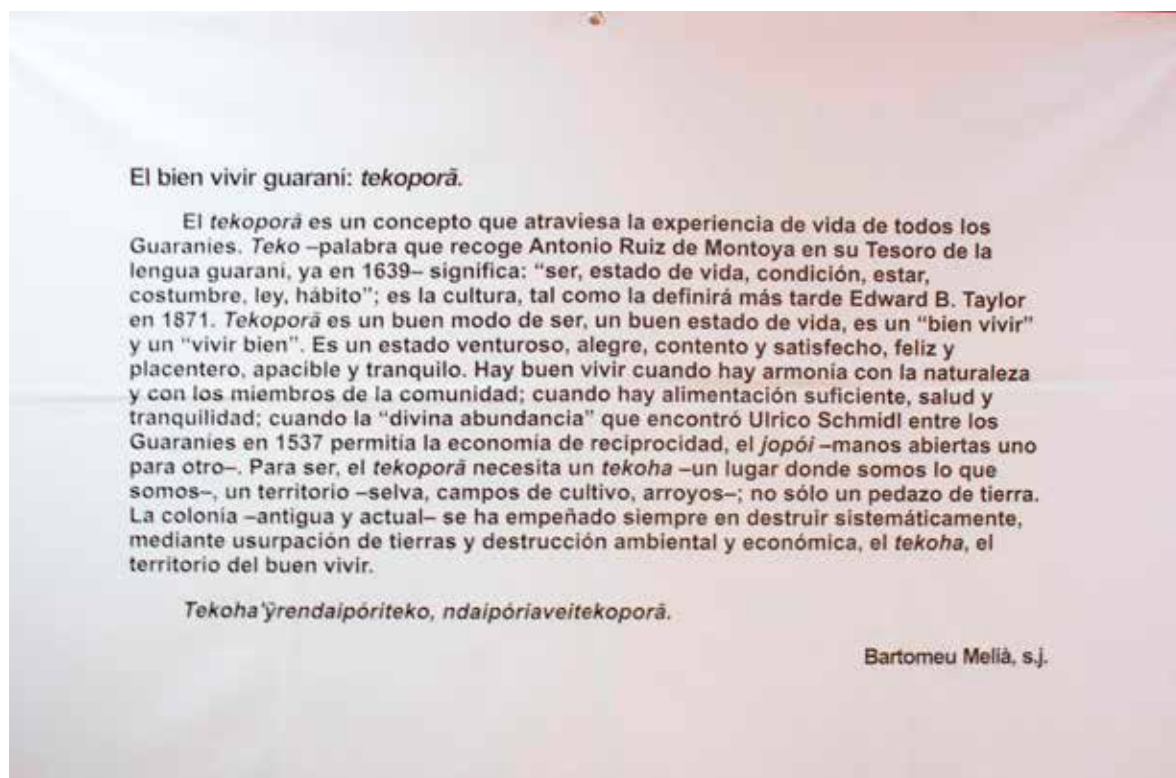


Figura 4.
Cita de Bartomeu Melià
Foto: Emanuel Cantero.

³⁰ Seguimos aquí la noción de aparato museal propuesta por Jean-Louis Déotte y los criterios de nivelación postulados por Peter Mason. Véase Jean-Louis, *La época de los aparatos* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013) y Mason, «Un paseo por el patio de recuerdos...», 81-91.



Figura 5.
Timoteo Francia. Actas del Instituto de Comunidades Aborígenes
Foto: Emanuel Cantero.



Figura 6.
Raquel Arce. Instalación con ramas de espinillos y cestería pilagá
Foto: Emanuel Cantero.

Lo mismo puede afirmarse de las siguientes tres obras (figuras 4, 5 y 6). La continuidad conceptual está guiada por la noción de territorio, pero este es representado de modos diferentes. En primer lugar, es enunciado en una cita bibliográfica, formando parte de la definición del «Buen Vivir». En el segundo, referenciado en documentos de Timoteo Francia, notas de las reuniones de las comunidades indígenas conformadas para definir puntos de discusión y acciones de protesta para recuperar sus territorios ancestrales. En el tercer caso –de modo más abstracto–, en una instalación conformada por cestería pilagá confeccionada por Raquel Arce y por una rama de espinillo recogida en el propio territorio donde habitan estas comunidades.

Esta discontinuidad entre los soportes y tesitura de las obras expuestas, nos permite interpretar que la poiesis curatorial de GCG coincide con las derivas actuales del arte contemporáneo.³¹ Dispersión en la que se desdibuja no solo el contorno de lo que tradicionalmente entendemos por «gran arte» –en este caso operada por la multiplicación de las superficies de inscripción pictórica–, sino también del propio «arte indígena», tal como lo definen las curadoras de GCG: ni el televisor, ni la tiza ni el cuadro forman parte del acervo «originario» de las cosmovisiones indígenas, como tampoco de sus objetos estético-rituales de uso cotidiano. Antes bien, puede afirmarse que profundizan la neutralización de la función social o culturalmente valiosa que cumplían en el contexto vital de las comunidades, ganando autonomía y resquebrajando la integridad de aquella red teórica que pretendía nivelarlas bajo la imagen orgánica del «Buen Vivir»;³² tensión entre vida cotidiana, museificación y des-definición que –insistimos– son tópicos endémicos de la bibliografía especializada en arte contemporáneo.³³

Si, actualmente, en la vida cotidiana de las comunidades, en vez de rituales prístinos –por ejemplo, danzas rituales– encontramos dibujos con tizas,

pinturas adornando paredes, televisores sintonizados con los *massmedia*, este panorama nos ilustra la radical transformación de sus costumbres, símbolos y cosmovisiones resultantes del contacto –nada pacífico– con la sociedad occidental. En este aspecto, consideramos que la propuesta teórica de GCG también trastabilla con su expografía y el corpus de obras montadas, pues al resaltar demasiado el carácter integrador de las cosmovisiones indígenas pierde de vista –o al menos difumina– los efectos corrosivos que el proceso de colonización significó y significa para las mismas. Sintomática de estas inconsistencias es la falta de precisión por parte de las curadoras a la hora de definir el carácter del arte indígena, pues dudan entre presentarlo como un arte «pasado y originario» o como uno presente y mestizo. Esto puede revisarse en un video de difusión de GCG disponible en el canal de YouTube del Instituto de Cultura de la Provincia del Chaco, promoción de GCG:³⁴

Tati Cabral: La idea era por ahí pensar la muestra y el arte indígena como originariamente fue, o debería ser... Gran Chaco Gualamba: arte, cosmovisión y soberanía, porque el arte indígena es imposible de separar de lo que es el entorno, la cosmovisión y la soberanía.

Cecilia Ivanchevich: Más allá de la mirada particular que está teniendo cada comunidad en este momento, poder ayudar a que el espectador que venga [...] pueda llevarse una real impresión de lo que significa el arte, la cosmovisión y la soberanía en el arte del Gran Chaco Gualamba. A mí ya no me gustaría de arte indígena porque sería en sí para lo que es occidente, son categorías que en un punto están denotando que en definitiva ya sería hablar del pasado y nuestra idea es justamente estar hablando de un presente. De gente que vive hoy, que se expresa hoy, que tienen la libertad de modificar o expresar lo que desean. Por eso van a ver que más allá de que hay tradiciones muy fuertes que se siguen manteniendo, va a haber otros elementos que van a ser absolutamente contemporáneos y que justamente se van a estar uniendo por esta idea de cosmovisión.

Como hemos visto, la comparación entre las definiciones curatoriales y el montaje expográfico de GCG nos permiten tensionar tanto la definición de «arte occidental», como la de «arte

31 Almada, «La curatorial como poiesis», 9-11.

32 Escobar, *El mito del arte*, 33.

33 Elena Oliveras, *Estética: la cuestión del arte* (Buenos Aires: Ariel, 2005), 325.

34 «Muestra de arte indígena Gran Chaco Gualamba», audiovisual de difusión en línea. Instituto de Cultura de la Provincia del Chaco. <https://youtu.be/nmWTWxAk5XE> (consultado el 23 de noviembre de 2016).

indígena». Lo dicho y expuesto sobre las relaciones entre sus momentos teórico y expositivo, no permite tampoco apreciar la naturaleza del vínculo que media entre el «arte indígena» y las «cosmovisiones» (¿se trata de un vínculo metafísico, semiótico, técnico o vital?), ni la temporalidad que le es específica a cada una de estas instancias (¿arte indígena contemporáneo ligado a cosmovisiones pretéritas o presentes? ¿ligadura pretérita o desconexión presente?). Nuestra hipótesis es que la ligadura entre la materialidad de las obras y el contenido de las cosmovisiones que se define teóricamente es de orden fundamentalmente semiótico: representan significados comunitarios que funcionan vitalmente en una comunidad. Por otro lado, las mentadas cosmovisiones, al ser definidas como un nexo orgánico entre formas estéticas, vida comunitaria y códigos compartidos, refieren a un estado de situación pretérito que solo idealmente puede ser proyectado a esta autodenominada muestra de «arte indígena contemporáneo».

Más allá de la reflexividad que las curadoras asumen al afirmarse como parte de un sector dominante,³⁵ la expografía de GCG expresa la ausencia de una poiesis curatorial que expográficamente recupere la situación vital y cotidiana de las comunidades indígenas contemporáneas, quedándose en el terreno de la enunciación teórica y la presentación estética de una pretérita e irreplicable lejanía³⁶. Al aparecer en superficies de inscripción ligadas históricamente al desarrollo técnico de occidente, las obras de GCG funcionan –antes bien– como índices de una situación histórica actual donde la identidad indígena denuncia la desaparición de ese nexo vital cosmogónico para afirmarse como diferencia, que desde el presente –y en un museo– solo pueden aparecer representadas y re-auratizadas.³⁷

Condición actual de unas comunidades que definen sus praxis contemporáneas en términos de resistencia presente desde la diferencia, a partir del

derecho, el poder de autoafirmarse y de perturbar el orden cotidiano de los sentidos sociales occidentales desde su situación actual. Herederos de un pasado que como presente se reivindica ausente. O al menos eso es a lo que parece apuntar Lecko Samora en el poema *Ecos de la Resistencia*, que también formó parte de la muestra:

Son miles de años el idioma de tus manos,
tus conocimientos son heredados de las mujeres
estrellas.
Desde tu cielo nos trajiste esa magia de tejer, junto
con el chutsaj de tus sembrados celestiales.
Tus creaciones viajan en el tiempo y el espacio.
Vuelve a crear como antes, no dejes marchitar
nuestras vidas.
El pasado y el futuro están en tus manos,
el presente está ausente.
Trae del mundo de la belleza las luces que iluminen
nuestras almas,
haz visibles las bellezas de nuestros ancestros idos,
que perviven en ti, mujer del cielo.
A este mundo le faltan colores.

Cosmovisión y soberanía

Presentado bajo el título «Panel sobre cosmovisión indígena», la palestra de referentes indígenas invitadas a compartir su propio punto de vista estuvo conformada por: Elizabeth González (Qom), trabajadora del Instituto del Aborigen Chaqueño en temáticas de género; Valerio Nicola (Moqoit), dirigente político abocado al reconocimiento de los territorios ancestrales; Egidio García, en ese momento diputado por la Provincia del Chaco; y Mónica Charolé, comunicadora social y locutora de radio.

En su respectivo turno, cada uno de los integrantes del panel agradecieron la invitación a las curadoras de GCG y valoraron la posibilidad de tomar la voz en esa ocasión. Además, expresaron que lo consideraban como un espacio de «diálogo intercultural» y de «visibilización» de valores y contenidos propios de las «cosmovisiones», el «pensamiento» y el «conocimiento» propio de los pueblos indígenas, pero de manera fundamental de reivindicación de situaciones y temáticas históricamente silenciadas, directamente asociadas al proceso histórico de colonización y desappropriación territorial. En este sentido, Elizabeth González sostuvo por ejemplo que:

35 *Catálogo de «Gran Chaco Gualamba»*, 4.

36 Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica», en *Discursos Interrumpidos I* (Buenos Aires: Editorial Taurus, 1989), 4-5.

37 Escobar, *El mito del arte*, 34.

Argentina es un país que ha valorado mucho lo que es cuestión de materia indígena, pero la cosmovisión fue avasallada. Y avasallada es una forma de decirlo, porque hoy recién la damos a conocer, porque muchas veces hubo temas que no se pueden tocar ante gente no indígena, solamente podían contarnos nuestras abuelas a nosotros mujeres indígenas, a los jóvenes, a las niñas, y hoy en día podemos dar a conocer porque también esto forma parte del Buen Vivir.³⁸

Al pronunciarse sobre las cosmovisiones indígenas, los expositores utilizaron términos próximos a la propuesta de GCG –unidad de territorio, naturaleza y códigos comunitarios–, describiéndolas como contenidos valiosos y fundamentales de sus formas de vida comunitarias. Sin embargo, en todos los casos fueron enunciadas como códigos vigentes en un pasado histórico, irre recuperable. Al referirse a la vida cotidiana de las comunidades –su «hoy por hoy»–, los contenidos de las cosmovisiones comunitarias son descriptos como perdidos y violentados por los procesos de colonización, valorándose en cambio el «respeto» y las «luchas» que las propias comunidades impulsan actualmente en la esfera política. Prosigue Elizabeth González:

Yo cuando hablo de cosmovisión yo creo que es la esencia del ser, porque ahí entran el respeto que tenemos nosotros como seres humanos, el respeto a la naturaleza, a todo lo que es nuestro territorio, nuestros ríos, nuestras aves. ¿Cómo nosotros incorporamos esto dentro de nuestra vida cotidiana? Empezamos a trabajar en otros espacios [...], hablando de todo lo que es legislación y derechos de las mujeres, que son infinitos, y nosotros a diario vemos atropellos a nuestras mujeres indígenas y sin ir más lejos voy a mencionar el caso de la niña de Quitilipi, asesinated, violada, tomándolo como un caso racial la forma en la que la mataron, a nuestra niña de quince años. Y no es sólo ese caso, ya hemos tenido otros casos.³⁹

Si bien algunas acciones impulsadas por el Estado Argentino para rescatar estas cosmovisiones y formas de vida del olvido histórico son asimismo valoradas positivamente, todos los panelistas resaltaron la falta de soluciones prácticas y consecuentes con los derechos aborígenes reconocidos de modo formal. Puntualmente, se recalcó la falta de soluciones a las problemáticas de la «propiedad

de los territorios ancestrales y la cesión de su administración a las comunidades indígenas». Respecto a esto, el diputado Egidio García, en calidad de funcionario público y de profesional del Derecho, resaltó su dependencia respecto de una institución estatal occidental reticente al diálogo con conocimientos propiamente indígenas e interesado en la implementación de un gobierno que se ajuste a los mismos:

Todavía no existe un gobierno de Estado para los pueblos indígenas, y por los pueblos indígenas. [...] Este proceso de legislación hoy se está llevando a cabo pero falta en materia de cumplimiento [...] el estado siempre nos miró por una cuestión social [pero] la cuestión de los pueblos indígenas no es una cuestión social, es una cuestión política, que el estado debe desarrollar esta política. [...] Ahora dependo del parlamento chaqueño, pero nuestro enfoque ideológico y político es tener un ministerio indígena y esta posibilidad de entablar el diálogo para la creación de política de estado, entre pueblos indígenas y estado de gobierno. [...] ¿Nosotros qué podemos dar a la sociedad civil? Nuestro conocimiento. [...] los pueblos indígenas estamos dispuestos a dar estas cuestiones de nuestro conocimiento, que se han dado a conocer muy pocas veces, como en esta ocasión damos a conocer porque tal vez es el tiempo de conocer.⁴⁰

También destacamos el aporte de Valerio Nicola –que el resto de los panelistas retoma luego–, quien además de contraponer su experiencia de vida en las comunidades con la imagen que, de estas, muestra la televisión, nos ilustra acerca de la diferencia sustancial que existe entre las tecnologías occidentales y las indígenas:

Y hablando de nuestra historia, soy uno que [...] alcancé a vivir esa choza que hoy vemos por televisión. [...] Yo viví eso hermano, vuelvo otra vez atrás, a las cosas de antes. Yo fui igual que esos que siempre le veo en la televisión: cuando uno dice «vamos a hacer la fila india», yo viví eso también. [...] Todo lo que ahora cuentan yo lo viví hermano. [...] Nosotros los celulares, la tecnología nuestra hace años ya que tenemos el celular. ¿Y cómo es nuestro celular? No todos tienen los celulares, sólo los curanderos, las curanderas, el hombre está lejos y la mujer está acá, y el hombre se comunica, pero por el sueño, eso se dice celular, tecnología indígena. Así que no crean que la tecnología es de hoy, nosotros ya la teníamos antes.⁴¹

38 Elizabeth González, Disertación en el *Panel de Cosmovisión Indígena*, «Gran Chaco Gualamba: arte, cosmovisión, soberanía». Registro del autor, Auditorio de la Casa de las Culturas de Resistencia, 30 de agosto de 2013.

39 González, Disertación.

40 Egidio García, Disertación en el *Panel de Cosmovisión Indígena*, «Gran Chaco Gualamba: arte, cosmovisión, soberanía». Registro del autor, Auditorio de la Casa de las Culturas de Resistencia, 30 de agosto de 2013.

41 Valerio Nicola, Disertación en el *Panel de Cosmovisión Indígena*, «Gran Chaco Gualamba: arte, cosmovisión, soberanía». Registro

Desde su rol de comunicadora, Mónica Charolé insistió en el valor de lucha que reviste la tarea de los comunicadores indígenas, quienes deben apropiarse de los mismos para construir la identidad y visibilizar las luchas indígenas con sus propias palabras y estrategias, defendiendo sus propios objetivos:

El tema de la comunicación, de que seamos nosotros los que tomamos la palabra, costó mucho entender que sea el indígena el que lleve la noticia o el que redacte la noticia [...] para los que hacemos comunicación indígena es un arma de lucha la comunicación con identidad [...] hablar de nuestros padecimientos, de nuestras luchas cotidianas, a través de la radio, con nuestros idiomas. [...] Y siempre digo esta frase que me robé de una abuela comunicadora: «Basta de hablar por nosotros, porque nosotros tenemos nuestras voces, tenemos nuestra manera de comunicar». [...] Pero recalco y rescato lo que decía Egidio de que los indigenistas no nos dirijan, basta de eso, nosotros somos Qom, lo que pretendemos es la recuperación del territorio y que nos dejen vivir. [...] Siempre nos utilizan a nosotros, y nosotros no somos ningunos pelotudos, somos indígenas pensantes, somos indígenas con propias estrategias.⁴²

Esta frase que Charolé hace propia —«basta de hablar por nosotros»— toma un peso aún mayor para nuestro análisis al considerarla junto al fragmento que citamos a continuación. Una vez finalizadas las exposiciones, un integrante del público pidió la palabra y señaló que la palabra «arte» no fue mencionada por ninguno de los representantes indígenas, ante lo cual pregunta a Charolé si esa categoría efectivamente forma parte del vocabulario de la lengua Qom. A lo que responde:

No sé bien si existe la palabra arte en mi idioma, nunca la escuché ni tampoco la hemos tratado al menos en la zona donde soy. [...] Lo que sí el tema indígena tiene muchas cosas, y al mismo tiempo al tener muchos colores es muy difícil ver si se puede traducir una palabra. Lo que sí te puedo decir es que para nosotros los que hacemos artesanías, nosotros lo hacemos con mucha pasión, con mucha dedicación y a veces los no-indígenas las ven

y lo llaman así «guau arte», y al menos de mi parte siento, así como una cosa rara, nos miran, pero nosotros, en los canastos, los tejidos, toda línea tiene un significado, y yo no sé si eso es arte, no lo sé, pero acá me dice Eli [Bergallo] que la traducción sería «conocimiento».

A modo de respuesta

Esta traducción que acabamos de revisar, por parte de la asesoría antropológica de GCG, coincide con la lectura crítica que hemos venido fundamentando y que ahora pasamos a concluir. Al traducir «arte» como «conocimiento», Bergallo refuerza el carácter semiótico, signifiante, del arte, al tiempo que obtura su sentido práctico, vital, cotidiano, coincidiendo con lo que Schaeffer denomina museificación cognitiva,⁴³ una operatoria consistente en la desfuncionalización de «objetos estéticos» por parte de actores e instituciones no-occidentales, así como en la neutralización de sus propiedades, relaciones con las que se encontraba investida en su contexto originario y su posterior consagración como imágenes auratizadas al insertarse en un contexto museal-expositivo;⁴⁴ y reafirmando el hiato entre esta estetización de obras de «arte indígena contemporáneo» y las prácticas políticas de resistencia que actualmente caracterizan la cotidianeidad de las comunidades indígenas, que venimos revisando aquí a propósito de esta muestra.

Así mismo, esta traducción contradice la posición neutral y objetivista que las curadoras expresan al sostener que «... no intentamos plantearnos como traductores sino como meros presentadores, y deseamos que las obras tanto visuales como literarias sostengan por ellas mismas el discurso filosófico de estas comunidades».⁴⁵ Al afirmar que las obras artísticas-indígenas que conformaron la expografía de GCG «sostienen por ellas mismas» el «discurso filosófico» de estas comunidades, en primer lugar, se violenta la naturaleza del propio conocimiento ancestral que GCG pretende rescatar —las cosmovisiones indígenas—, al emparejarlo con

del autor, Auditorio de la Casa de las Culturas de Resistencia, 30 de agosto de 2013.

42 Mónica Charolé, Disertación en el *Panel de Cosmovisión Indígena*, «Gran Chaco Gualamba: arte, cosmovisión, soberanía». Registro del autor, Auditorio de la Casa de las Culturas de Resistencia, 30 de agosto de 2013.

43 Schaeffer, *Arte, objetos*, 61.

44 Escobar, *El mito del arte*, 34.

45 *Catálogo de «Gran Chaco Gualamba»*, 7.

una forma de conocimiento propiamente occidental (Filosofía). Pero, además, las curadoras asumen que su operatoria museificante tiene un carácter autónomo y neutral respecto de las obras, obviando que su poiesis curatorial conforma activamente unas formas de ver y mostrar el arte, la cosmovisión y la soberanía de las comunidades indígenas contemporáneas.

La curaduría es un proceso de escritura que activamente construye el contexto conceptual y expositivo que media las circunstancias en las cuales los espectadores se encuentran con las obras, conformando modos de ver y mostrar –o de invisibilizar y ocultar– las condiciones sociales, políticas, económicas que atraviesan las prácticas y producciones artísticas.⁴⁶ Una toma de posición neutral que se aboca a la tarea de «meramente presentar» obras que refieren a determinados contenidos culturales, pierde su potencial crítico al desconocer que tales imágenes, lejos de sostener su «autenticidad» de manera autónoma, «...surgen en la contingencia de los procesos de traducción, selección y readecuación de enunciados culturales en tránsito, cuyos signos –móviles y plurales– reinventan memorias y tradiciones al cruzar dialógicamente lo propio y lo ajeno, lo dominante y lo residual, lo hegemónico y lo contestatario».⁴⁷

En este sentido, la lectura crítica que aquí realizamos de la muestra de Gran Chaco Gualamba, contrapone a su perspectiva el rol activo que la curaduría puede jugar en las luchas políticas de los actores sociales a los que interpela desde el campo artístico y convoca a un espacio museal, postulándose como una *poiesis* que contribuya al debate en la esfera de lo político y la opinión pública, y no como una mera mediación de carácter neutral e inocuo:

Los conflictos no son hoy únicamente entre clases o grupos, entre sectores populares y hegemónicos, sino también entre dos tendencias culturales: la negociación razonada y crítica o el simulacro de

consenso inducido mediante la devoción por los simulacros. No es una opción absoluta, porque sabemos que los simulacros forman parte de las relaciones de significación en toda cultura. Incluso en las populares. Pero establecer de qué manera vamos a negociar el compromiso entre ambas tendencias es decisivo para que en la sociedad futura predomine la participación democrática o la mediatización autoritaria.⁴⁸

Si no se supera crítica y dialógicamente este proceder curatorial propio del espacio museal occidental, toda práctica de visibilización de las culturas indígenas queda nuevamente replegada desde la inocua enunciación y representación estética propia de paradigmas reparacionistas- reivindicatorios de data caduca.⁴⁹

Quedando las producciones artísticas y contenidos culturales nuevamente desligados de las luchas y praxis vitales que conforman el auténtico y contemporáneo programa político de las comunidades que las impulsan.⁵⁰

Son las luchas propias y resistencias presentes, que las comunidades libran en la esfera de lo gubernamental y la opinión pública, las que caracterizan la «vida cotidiana de las comunidades indígenas contemporáneas» –y no un pasado prístino donde el vínculo entre cosmovisión y territorio era soberano–. Su cotidianidad marcada por la violencia ejercida sobre sus cuerpos, antes que por su estetización;⁵¹ por el desplazamiento territorial y avasallamiento de sus conocimientos ancestrales, antes que por un «Buen Vivir» entre comunidad, naturaleza y tierra; por la reafirmación en abstracto de sus derechos y diversidad cultural, antes que por el ejercicio del autogobierno mediante instituciones adecuadas a sus propios conocimientos y valores.

Queremos finalmente recalcar que consideramos que el esfuerzo hecho por los panelistas

46 Adriana Almada, «La práctica curatorial. Tres escenarios», en *Escrituras en tránsito*, comp. Ticio Escobar (Asunción: Centro de Artes Visuales, Museo del Barro, 2008), 16-17.

47 Ticio Escobar, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay* (Asunción: Servilibro, 1993), 47.

48 Néstor García Canclini. «Cultura popular: de la épica al simulacro», *Quaderns portàtils*, n.º 6 (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona): 11. http://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_06_Canclini.pdf (consultado el 23 de noviembre de 2016).

49 Mariana Giordano, *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño* (La Plata: Al Margen, 2008), 265-266.

50 Escobar, *El mito del arte*, 17.

51 *Catálogo de «Gran Chaco Gualamba»*, 19-20. Bajo el título *El arte y la cosmovisión en los pueblos del Gran Chaco*: «La celebración comunitaria es la síntesis de todas las formas expresivas y el cuerpo, tradicionalmente, es el soporte privilegiado de la expresión estética indígena [...] y es una vía privilegiada de acceso al conocimiento y al poder (en el sentido profundo que dan a estos conceptos los pueblos indígenas, más allá de su sentido político». Véase *Catálogo de «Gran Chaco Gualamba»*, 19-20.

indígenas por visibilizar sus luchas cotidianas y conformarse como una identidad diferente y autodeterminada, fue un certero ejemplo de empoderamiento en un espacio museal-artístico y de ejercicio de «soberanía» por su propia parte y por sus propios medios. Pero consideramos que esta actividad impulsada por la curaduría de GCG debió acompañarse por una reflexión y una praxis sobre sus propios roles como actores activamente involucrados en las producciones estéticas y los contenidos culturales que se aprestaron a pensar teóricamente y exponer en un espacio museal. Si bien GCG se presentó como una muestra de arte indígena que desde su concepto curatorial buscaba desestabilizar la noción occidental del arte y resignificarlo en función de los «conocimientos» que forman parte del acervo cultural de comunidades no-occidentales, omitió problematizar su rol *constitutivo* de modos de ver y mostrar prácticas culturales (cosmovisiones) pertenecientes a comunidades que, «hoy por hoy», en los espacios donde pueden tomar por sí mismos la palabra, las muestran como un pasado pretérito, ausente.

Bibliografía

Fuentes primarias

Catálogo de «Gran Chaco Gualamba: arte, cosmovisión, soberanía». Resistencia: Casa de las Culturas, 2013.

Catálogo de «Tekoporã. Los mundos posibles». Asunción: Centro Cultural de España Juan de Zalazar, 2013.

Charolé, Mónica. Disertación en el *Panel de Cosmovisión Indígena*, «Gran Chaco Gualamba: arte, cosmovisión, soberanía». Registro del autor, Auditorio de la Casa de las Culturas de Resistencia, 30 de agosto de 2013.

García, Egidio. Disertación en el *Panel de Cosmovisión Indígena*, «Gran Chaco Gualamba: arte, cosmovisión, soberanía». Registro del

autor, Auditorio de la Casa de las Culturas de Resistencia, 30 de agosto de 2013.

González, Elizabeth. Disertación en el *Panel de Cosmovisión Indígena*, «Gran Chaco Gualamba: arte, cosmovisión, soberanía». Registro del autor, Auditorio de la Casa de las Culturas de Resistencia, 30 de agosto de 2013.

Kusch, Florencia. Disertación realizada en las «Sesiones teóricas» de la exposición «Gran Chaco Gualamba: arte, cosmovisión, soberanía». Registro del autor, Auditorio de la Casa de las Culturas de Resistencia, 29 de agosto de 2013.

«Muestra de arte indígena Gran Chaco Gualamba», audiovisual de difusión en línea. Instituto de Cultura de la Provincia del Chaco. <https://youtu.be/nmWTWxAk5XE>

Nicola, Valerio. Disertación en el *Panel de Cosmovisión Indígena*, «Gran Chaco Gualamba: arte, cosmovisión, soberanía». Registro del autor, Auditorio de la Casa de las Culturas de Resistencia, 30 de agosto de 2013.

Fuentes secundarias

Almada, Adriana. «La curatoría como poiesis. Sobre una práctica de bordes inciertos». En *Escrituras en tránsito*, compilado por Ticio Escobar, 3-11. Asunción: Centro de Artes Visuales, Museo del Barro, 2008.

Almada, Adriana. «La práctica curatorial. Tres escenarios». En *Escrituras en tránsito*, compilado por Ticio Escobar, 16-28. Asunción: Centro de Artes Visuales, Museo del Barro, 2008.

Amigo, Roberto. «Prólogo a la segunda edición». En *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Ticio Escobar, 15-23. Buenos Aires: Ariel, 2014.

Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Editorial Taurus, 1989.

- Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- Duncan, Carol. *Rituales de civilización*. Murcia: Nausicaä, 2007.
- Escobar, Ticio. *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*. Asunción: Servilibro, 1993.
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Buenos Aires: Ariel, 2014.
- García Canclini, Néstor. «Cultura popular: de la épica al simulacro». *Quaderns portàtils*, n.º 6 (Museo de Arte contemporáneo de Barcelona). http://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_06_Canclini.pdf
- Giordano, Mariana. *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2008.
- Guasch, Ana María. «Doce reglas para una nueva academia: la nueva historia del arte y los estudios visuales». En *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 59-74. Madrid: Akal, 2005.
- Jiménez Blanco, María Dolores. *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Kusch, Rodolfo. «Anotaciones para una estética de lo americano». *El perseguidor. Revista de Letras*, n.º 10 (2002): 67-70.
- Mason, Peter. «Un paseo por el patio de recuerdos del Museoazul de las Islas de Chiloé». En *Un almuerzo desnudo: Ensayos en cultura material, representación y experiencia poética*, editado por Francisco Gallardo y Daniel Quiroz, 81-91. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2008.
- Mitchell, William J.T. «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual». En *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n.º 1 (2003): 17-40.
- Oliveras, Elena. *Estética: la cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel, 2005.
- Richard, Nelly. «Categorías impuras y definiciones en suspenso». En *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Ticio Escobar, 15-23. Buenos Aires: Ariel, 2014.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

- Recibido: 23 de noviembre de 2016
- Aceptado: 20 de octubre de 2017
- Disponible en línea: 30 de junio de 2018

Cómo citar este artículo

Cantero, Emanuel. «Curar el pasado: teoría, curaduría y diálogo en una muestra de arte indígena contemporáneo del Gran Chaco Gualamba». *Memoria y Sociedad* 22, n.º 44 (2018): 6-23. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mys22-44.cptc>